

いわゆる「浮世又兵衛」について

九四

いわゆる「浮世又兵衛」について

磯

博

江戸中期以降今日に至るまで、「浮世絵」の明確な概念規定はなされていない。通俗的な解釈に従うならば、浮世絵とは即ち延宝以降に発達した版画を意味し、それに先駆する肉筆絵画（主として遊里乃至は遊女の立姿を描く）に対しては、肉筆浮世絵という語を冠し、それらは、所謂浮世絵の傍系的取扱いに甘んじている状態である。しかも此の肉筆浮世絵は版画盛行の時にも出現するのであるが、その場合にもなお傍系的存在としてのみ考えられるべきものであろうか。更にまた、初期肉筆浮世絵という語が屢々使用されるのであるが、近世初期に独立をみた風俗画との区分は如何なる点に於てなし得るのであろうか。⁴⁾

このように浮世絵とは何であるかに関して明確な解釈がなされていない今日、浮世絵の発生時期を想定することは勿論不可能であろう。一般に、単帳の版画を創始したと考えられる菱川師宣を浮世絵の祖とする人々が多いのであるが、これは、混乱した浮世絵の概念を再検討し、正当なる規定をなし得て後にはじめて明らかにすることが出来るのである。そして私は、今、その手がかりを与える人物として、岩佐又兵衛勝以即浮世又兵衛を考えるのである。

岩佐又兵衛勝以については、明治中期より研究が進み、その遺作も続々と発見され、殊に近年樗崎宗重氏による詳細なる研究が発表されるに及んで、一応は彼の画人的性格の大略が明らかになつたと言えるようであるが、これらの研究の進展と反比例するかの如くに、従来言われてきた又兵衛浮世絵の祖説は後退し、今や全く影をひそめて口にするさへはばかられるような状態である。しかも、そのような研究の進展の結果からは、又兵衛が浮世絵を描かなかつたという証拠は何一つ出てはいないのである。勿論、私とて、ここで又兵衛を専門浮世絵師であつたと決めてかかるつもりは毛頭ない。ただ、彼の作品に接する時、曾て巷間に喧伝された浮世又兵衛なる呼称を否定し去ることの出来ない多くのものをそこに見出すのである。

岩佐又兵衛勝以を、巷間に於て浮世又兵衛と呼称したことに關しては、「享保辛亥秋馬淵享安謹記」の奥書をもつ岩佐家由緒及び家系図があり、それには、「岩佐又兵衛勝以者荒木撰津守村重末子也——(中略)——性耽丹青有余力則学而不釈筆遂為妙手新模写前人所不末図之体世態風流別成一家世称之曰浮世又兵衛——(以下略)——」[勝以 村重男又兵衛在故母方継性号岩佐善画世人称浮世]とあり、また藤原貞幹著の「好古日録」には、「又兵衛——(中略)——能当時ノ風俗ヲ写スヲ以、世人呼テ浮世又兵衛ト云、世ニ又平ト呼ハ誤也、画所預家ニ又兵衛略伝アリ」と書かれ、英一蝶は、その「四季之絵跋」に「近頃越前の産岩佐某となんいふもの、歌舞伎白拍子の時世粧ひをおのづから写しえたり。世人浮世又平とあだなし、——(中略)——岩佐、菱川が上にたたんことを思ひて云々」と書いている。更に、又兵衛歿後二十五年ばかり後の延宝三年(一六七五)序、黒川玄逸著の「遠碧軒記」には、「憂世又兵衛は荒木撰津守の子に有之越前一伯殿御目かけられ候て江戸に住ひ候、福富玄意この事よく覚え候」とある。また、多少粉飾されたり、又兵衛の子息と混同されたりした記述では「画乗要略」や「拾葉」、「浮世絵類考」等があり、そこにも浮世又兵衛の名がみ

られるのである。このようにみると、これらの記述がすべて彼の歿後であるところから、彼が生存中にも浮世又兵衛と称されたかについてはなお問題を残しはするが、歿後、巷間に於て浮世又兵衛と喧伝されたことは敢て否定するに足らないのである。ここで、浮世又兵衛とは浮世絵を描いた又兵衛の謂である。それにも拘らず今日では、又兵衛が浮世絵を描いたことは全く否定されるのである。

曾て、藤懸静也氏は浮世絵の祖を又兵衛とすることの誤りについて論じられた。⁽⁴⁾そしてそのことのみに関しては一応の賛意を表するのであるが、氏はその論の中で、遺作は僅少ながら、又兵衛が新風俗画（東博蔵「士女遊樂図」等）を多く描いたであろうことが考えられると述べておられる。その新風俗画とは、当時の氏の論からは浮世絵のことと解釈し得るのであり、——私は氏が新風俗画として例示された团扇形「士女遊樂図」等を浮世絵であるとするのであるがそのことについては後に述べる——そのようにとるならば、又兵衛が浮世絵を描いたことを氏は肯定されていることになる。ところが、その後の氏の説からは、この新風俗画は浮世絵そのものではないことが説かれている。そして、又兵衛研究者の殆どはその後同様な説をたてて浮世又兵衛を否定し去ったのであった。しかし、それでは、新風俗画とは一体何であり、近世初期の風俗画との区別はどこに求められるのかは明らかにされていないのである。吾々は、懷疑的にのみ資料を探索することによって噴々たる名声を博した浮世又兵衛を葬り去るべきではない。恐らくは、所謂浮世絵の出現以前に又兵衛が世を去っていることが大きな障碍の一つであるのかもしれないが、浮世絵の正当なる概念規定のなされていない今日、又兵衛が浮世絵を描かなかつたと断定することも、又兵衛歿後にはじめて浮世絵の発生をみたとも考えることも出来ない。

今、所謂浮世又兵衛の存在を肯定するに先立つて、一応浮世絵の概念を明らかにしておかねばならない。現在知り得る浮世絵という語の最初の使用例は、延宝九年刊行の俳書「それ／＼草」中の一句、「浮世絵や下に生たる思草 夏

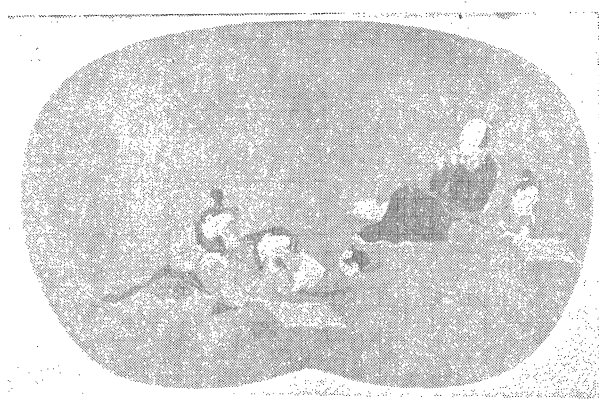
入」に於てであり、その後は、西鶴の諸作をはじめとして無数の用語例を見出すのであるが、それらの用語例から、浮世絵とは、風俗画の一ジャンルとして、男女の情痴の世界乃至は遊里の巷を主題として描いた絵であると規定することが最も簡潔にしてしかもその真を衝くものであると考えるのである。このことは、「浮世」という語の意味するところがすでに慶長の中期より純享楽的な現世謳歌の思想を潜在せしめ、それ以降には、全く放縱な遊蕩を意味するに至ったことからも首肯し得るであらう。しかも、我々は、浮世絵の発祥をその語の発祥時にこだわって考える必要はないのである。現象は多くの場合それを言う語の発祥に先行するのである。このように考えるなら、浮世という語が広く情事に関連した意味を包む慶長の末期頃、即ち、岩佐又兵衛勝以の活躍する時代に、浮世の絵が描かれはじめたのではないか、浮世絵の芽生えが見られるのではないかと考えてみることに何等の異論も見出し得ない筈であり、ここにこそ、浮世又兵衛再検討の要を感じるのである。

浮世絵が出現するためにはその下地になるものがなければならなかった。近世初頭に於てはじめて独立をみた風俗画がそれである。織・豊時代に入ってから、庶民階級の人間性への覚醒による一つの表現が、近世初期の風俗画の諸作品を産み出したと言えるであらう。当時の画壇を風靡した新興漢画派である狩野派の画人さえ、大和絵的觀照と感覚の参加を求めて時粧風俗を数多く描かねばならなかったのである。しかし、浮世絵は、それが風俗画の一ジャンルではあっても、この所謂近世初期の風俗画から何等の障礙なしに芽を出すことは出来なかった。慶長末に至るまでの風俗画に見られるものは、開放的な気分浸る庶民の輕妙なるユーモアに満ちた表現ではあっても、浮世絵のもつエロティシズムの世界は表現され得なかったのである。尤も、山田晁氏藏の「婦人生活図屏風」や、名古屋城障子貼付絵にみられる入浴の情景描写には、慶長以前の風俗画ではみられぬエロティシズムを觀取し得ることは確かである。そして、その点では、近世初期の風俗画に浮世絵性が濃厚になってきたことを指摘し得るかも知れない。しかし、全

画面を支配するものは、日常性の場に於て視られた健康な庶民の生活の雅趣豊かな表現である。それは、狩野派の圭直な線、雄勁な筆致のためばかりではなく、結局は狩野派の画人の視覚のしからしむるところであった。彼等は、官能の世界に於てのみ人間性を開放する浮世絵の世界に踏み入ることは出来なかったのである。しかも、時代は、徳川幕府の成立に伴うその組織的封建制によって一応近世的精神を中断し、人間は再び大きな權威の拘束の中に閉されるのであるが、圧迫を受ける庶民は、武士との区別なく自己を放って遊ばしむべき場所——芝居、遊廊、湯女風呂を中心とする浮世の世界——に走り、強烈なエロティシズムを享樂しようとする方向にむかったのであった。従つて、この時代に生きたる画人達は、当然浮世との同化に迫られるのであり、特に御用絵師を務める漢画派たる正系狩野派にとつては、この同化は深刻な二元対立のまま遂に合一し得ず、前述の如く、浮世絵への道をひらきながらもその世界に踏み入ることは出来なかったのであった。ここに於て、近世初期の風俗画が浮世絵へ踏みきってしまうためには、異端的画人の出現を俟つ他はない。その代表的人物の一人こそ岩佐又兵衛勝以であつた。

又兵衛は天正六年（一五七八）、摂津守荒木村重の末子として伊丹城に生まれ、慶安三年（一六五〇）江戸に歿している。彼の伝記等について現在知り得るほとんどは、先に述べた如く樗崎宗重氏の研究（註(2)参照）があるからくり返すことは省きたい。今問題にすることは、又兵衛が浮世絵の世界に一步踏み入るを得た人物の一人であるということである。しかし、今日、確実に彼の作品と認められているもの——それは、晩年の自画像以外は殆ど全て落款乃至は印章を有するのであるが——の中には、所謂時粧風俗を描いた風俗画は実に寥々たるものであつて、僅に職人尽画卷⁽⁴⁾と団扇形士女遊楽図⁽⁴⁾数点を数えるにすぎないのであるが、これ等の僅少の作品からだけでも、又兵衛が風俗画に秀れた才能を発揮したことは否定出来ないところであらう。その職人尽画卷における個々の人物の表現は狩野・雲谷派等の漢画の筆致に強く影響を受けながらも又兵衛独自の表現方式をとり、実に現实的にして活動的な姿態は、曾ての

職人図に見られる職人図録的な類型的形式を破るものであり、近世的なフモールの上に立つ職人風俗図である。尤も、この一作のみを以てするならば、当時の狩野派系の画人の筆になる風俗画と、本質に於てさほど径庭のあるところではない。そしてその限りに於ては、又兵衛の作品が、より浮世絵性が濃厚であるとか、浮世絵の世界に一步入ったものであるとは決して言えないのである。ところが、晩年の筆になる「士女遊楽図」に描かれるものは、しどけなき姿の士女の酒宴の状であり、遊興乱舞の世界であつて、それ以外の何物も描かれていない。実に、遊蕩の世界そのものが主題であり、日常性の場から抽出された官能の世界そのものの描写である。それは、当時盛行した浮世という語が意味したそのま



又兵衛筆 団扇形遊興図

まの世界の描写であり、この作品を浮世絵と呼ぶことに何等の躊躇も要しないのである。そしてこれ等の作品を支配するものはまさに浮世絵的視覚性であるにも拘らず、これ等を、それ以前の近世初期の風俗画と同列に於てしか考えることが出来なかったところに我々は浮世絵の概念の混乱をあらためて知るのである。

岩佐又兵衛勝以は浮世絵をも描いた。しかし、彼が後に浮世又兵衛と喧伝されたのは、先述の僅かな作品の故であるとは考えられない。或は同様な多数の作品が未発見であるのかも知れないし、恐らくそうであろうと考えるのであるが、ここで所謂浮世又兵衛再検討の結論を先に述べるならば、又兵衛は、その画人としての出発点に於てすでに浮世絵の世界に踏み入っていたということ、即ち、その出発点に於て浮

世絵前期、とも言ふべき作品を残したということである。それ故にこそ、浮世又兵衛の盛名を我々は否定し得ないのである。このことを明らかにするためには、従来、又兵衛筆とされなかった二、三の印文を有たない作品を、あらためて又兵衛の作品として注目することからはじめねばならない。

又兵衛の父荒木摂津守村重が信長に叛いた天正七年、即ち彼が二才の時、彼は乳母に抱かれて石山本願寺に身を隠しているが、彼の紀行文「廻国道之記」によれば、その後京都に上り、油小路に住したことが明らかであり、廻国道之記中の、秀吉の北野の大茶会（天正十五年）をつぶさに見た記述から、京都に上ったのは天正十五年以前であつたろうと推定出来る。そして、由緒書中の、西本願寺の子院に隠れたという記述が事実であれば、それは慶長七年以後のことである。⁽⁶⁴⁾ この京都在住中に彼は誰かについて画技を磨いたと考えられるが、彼の師承関係については確実な資料はほとんど無い。しかし、彼の作品から、古典的漢画はもとより狩野、雲谷、長谷川、海北派の影響を窺い知ることが出来、更に、優勢なる大和絵的手法の混融は、東照宮の歌仙絵懸額の裏書「寛永拾七^{庚辰}年六月十七日絵師土佐光信末流岩佐又兵衛尉勝以図」を俟つまでもない。⁽⁶⁵⁾ 当時の画壇を風靡したのは狩野派であり、画人として立つためには狩野の法を学ぶことが第一の要件であつてみれば、又兵衛の作品に狩野派の影響が現われることは当然でもある。しかも、彼の出身は、狩野派に縛られることのない自由さをもっていた。彼は、本願寺に在つて漢籍に親しむ機会も多かったであろうし、従つてまた、古典的漢画に学んだ雲谷、長谷川、海北派の画技を修得しようとするたであらうことも不思議でない。殊に、雲谷等顔、長谷川等伯、海北友松は、共に又兵衛と同じく武門の出であることは興味ある事実である。しかも彼を支配したものは、伝統的な大和絵の、その鑑照方式であつた。彼が在京時代に関白家にも出入していたことは廻国道之記より知られるし、⁽⁶⁶⁾ 信長に追われて安芸に逃げた父村重は、秀吉にゆるされて堺に住み、利休の七哲の一人として道薫と号して茶人としての生涯を終つていたのであるが、又兵衛は幼少から父の薫陶を受け、

公家や豪商の宅に出入する機会も或は多かったことであろう。かくして彼は、公家を中心とする伝統的な大和絵の世界に接すると同時に、新興町人の逞しい力を身を以て感得したに違いないのである。そして、武門の出とはいえ、わずかに才で御家断絶の憂目に会った彼の心中には、一方では父をゆるした秀吉を大いに徳としながらも、封建的階級制度の圧力に対するレジスタンスの精神が、彼自身意識するとしなやかにかわりなく芽生えつつあったと考えることは強ち牽強附会の説ではなからう。そして、秀吉歿後の幕府の圧力から自己を自由に放たしめんとして浮世の世界に遊ぶ庶民に対する共感も、又兵衛をして彼自らの学び得た技法を駆使する独自の画境をきり開かしめたのであった。現在、徳川黎明館蔵の豊国祭図屏風（六曲一双）がその第一の例である。

豊国祭図屏風のうち、豊国神社蔵のものは筆者の明らかなものであり、それは、落款から狩野内膳重卿（一翁）の筆になるものであることが知られている。これは、秀吉の七回忌にあたる慶長九年八月の盛大な臨時大祭を克明に描いたもので、梵舜日記によれば、片桐市正が内膳に描かせて、慶長十一年に豊国社に奉納せしめたことがわかる。一方、徳川黎明館蔵のものは、この内膳筆のものと全く内容を一にするものであり、内膳の作品と略々同年頃の又兵衛の筆になるものと断定すべきものであるが、これを又兵衛筆とするためには多くの反論を覚悟せねばならない。従って、今、本論を進めるためには、先づこれが又兵衛の筆になるものであるということを明らかにするという迂廻路を通らねばならない。（このことは次に述べる京洛名所図屏風についても同様である。）その反論は、この屏風絵が無落款無印である上に、又兵衛の風俗画の遺作が僅少であり、殊に、彼の初期の作品があまり知られていないことからこの作品が又兵衛風の諸特徴をもつことは認めながらも、又兵衛自身の筆になることには疑問を懐き、岩佐派乃至は町絵師のグループを考えようとするものであり、或る人々は、これが慶長十年前後のものではなく、寛永頃に描かれたとさえ考えるのである。

先づ落款の有無であるが、無落款の故に又兵衛筆に非ずとすることは出来ないであつて、これは問題外とする。次に、狩野派正系の画人でさえも多くの風俗画を描かざるを得なかつた時代に、自由な立場にあつた又兵衛が風俗画を描いたとしても何等の不思議はないのである。事実、彼は職人尽図巻を描いている。そして、この豊国祭図を、他の確実な又兵衛の作品と比較する時、これが又兵衛の筆になることは明らかであらう。即ち、池田候旧蔵の故事人物図巻、王昭君、本性房等にみられる人物の特異な容貌が、この祭礼図の大群衆の中に多数見出されるのである。また、この図の人物に多くみられるバナナの房の如く開いた手の独特な表現は、故事人物図巻や本性房等にも見出されるのであり、物を握る手の甲の特殊な描法や、往々にしてその握る手の人さし指が極めて高く描かれること（物を把握する時、人さし指が少しく高くなることは實際の場合にも認められるところであり、他の画家達の描くところにも屢々それは見られるのであるが、彼にあつては恰もひっかけるが如く特に高く描かれるのである）等は、王昭君、本性房、龐居士、唐人執耳其他に描かれる手法と全く共通した特徴である。蹠の長い徳利足についても同様であり、殊に、祭礼図中の、大仏殿周辺に屯る乞食達の足（特に臍を中心にして）の描写に至っては、職人尽図巻中の船頭の足と極めて類似するのである。更に、樹木（特に潤葉樹）及び樹葉の描写は他の作品と類似し、風にたわめられたような樹枝の独特な描写は、伊勢物語図や本性房にもあらわれ、彼の晩年の作と考えられる耕作図屏風に於てもなお名残りを留めるのである。更に附加するならば、図中、豊国社の門前に座する人物の容貌姿態は東照宮懸額の三十六歌仙を彷彿たらしめるものがあり、図中散見する物蔭から半身を覗かせるポーズは、伊勢物語図や耕作図屏風其他に屢々みるところである。しかし、以上のような比較検討は、所詮小部分の外面的な形式の類似をとりあげたにすぎないとの反論が予想されるが、このような微細な部分にこそ筆者独特の癖は最も顯著に現われるのである。その筆致にしても、後の作品に比して生硬なる点は否めないが決してそれとは異質的なものではない。これが又兵衛初期

の作品であることを考えるなら、狩野派の法を修得しつつあった彼の画技が未完成であったことは当然のことであろう。更に、此の作品が又兵衛の筆であることの決定的と考えてよい事實は、その製作年代を考えることによって明らかになるであろう。これを寛永年代の作とするならば、慶長九年の豊国祭の有様を如何にしてこうまで正確に描き得るであらうか。先の、内膳筆の祭礼図が、例えば当時の盛儀を記した「義演准后記」や、太田和泉守の「豊国大明神祭礼記」に徴しても、極めて忠実にその情景を写したものであることは現在認められているところである。それ故に、徳川本の祭礼図が、寛永頃に内膳の作品を見て描かれたものであらうと考えることは早計である。寛永年間はずでに家光を中心とする徳川幕府の勢力が極めて大であり、秀吉を祀る豊国社の祭礼をかくも盛大に描くことは先づあり得ない。また、躍衆の仮装や笠鉾の装飾の描写は、到底内膳の作品を二十余年後に見ての製作によるものとは考えられないものがある。しかも、豊国社前の能舞台の描写では、内膳の作品では小鼓衆が八名であるのに対して、徳川本が十六名であることは、「豊国大明神祭礼次第」(中略)四番。猿楽四座之衆。新儀能一番充作立。先今春。其次観世。其次宝生。其次金剛。一度ニ四人面ヲ当。面箱モ四ツ持出。三バサモ四人舞之。大鼓四丁。小鼓十六張ニテ。云々」とある前記太田和泉守の手記に符合するところであり、従って私は、曾て田中豊蔵氏が、「両図は「画家同志その計画を知り合つて描いた」と説かれたところに賛成するものである。殊に、内膳の父は又兵衛の父荒木撰津守の家士であったことからも、彼等が慶長の祭礼の頃より(或は更に以前より)何等かの関係、それも相当に親密な関係をもっていたことは充分考えられるところであり、内膳の歿年である元和二年に又兵衛が京を去つて福井に赴いたことは、そのような両者の深い関係を暗示するものようである。そして又兵衛の作品に恰も商標の如くあらわれる文様は、彼が内膳の描く多種の文様から学び得たと考えられ、徳川本の祭礼図に描かれた文様こそ後の又兵衛の作品に実に屢々描かれた文様の初期的阶段のものである。かくして、諸作品との比較の結果と相俟つて、徳川本豊国祭礼図は、慶長



又兵衛筆 豊国祭礼図屏風（部分）

十年前後に岩佐又兵衛によって描かれたことは確実であると言える。慶長年間にこれほどの絵を描き得る町絵師のグループを考えることも不可能であり、慶長十年には又兵衛が二十八才であるところから、岩佐派を考えることも適当でない。

以上、多くの紙面を費したが、徳川本豊国祭礼図の筆者が又兵衛であることを明らかにし得た。凡そこの種の祭礼図がモニュメンタルな性格を有するものであることは否めないし、内膳筆のものには特に

それが判然としている。しかし、又兵衛の作品の、それが祭礼図であることを忘れさせるに充分な程の狂奔雑踏の人間の描写と、独特のユーモラスな表現は、その本来の記念性を逸脱したものであるとさえ言うべきであり、又兵衛の興味は、専ら様々な人間の様々な姿態風俗に集中されていたことをこの作品から知るのである。屏風左隻の左中段に描かれる喧嘩の場面は風俗画が屢々好んで取りあげる題材である。静的にしてモニュメンタルな内膳の作品でさえ、左隻右上段で子供に小便をさせる上臈が描かれはしたが、又兵衛の作品の画面に漲る躍動性と卑俗さの描写に於ては（庶民のもつ卑俗さ、生の人間のもつ卑俗さの謂）、同一の題材をとりあげながらも全く比較を絶するものがある。そこに、又兵衛の風俗画的視覚の鋭さと、風俗画家として非凡なる彼の画技を見出すのである。

風俗画の基盤をなすものはフモールの精神である。我国近世初期の風俗画もその基盤の上に立つものであった。しかし、又兵衛以前の風俗画は、その殆どが狩野派系の画人の手になるものであり、いわば高見より見下した民衆の姿

が描かれたに過ぎないとさえ言い得る性格をもつものであった。上流社会人の眼に映じた庶民の滑稽さあわれさがそこに描かれたのであった。これに反して又兵衛は、民衆の中に生き、そこから滲み出るユーモアを、庶民のはかない慰めを、民衆の場の中に於て捉えたのであった。ここでは、上流階級の人間たちまでカリカチュアライズされてしまう。豊国祭図中の、狂奔する馬に跨った武士達や、馬をとり押えようとする下侍たちの必死な、そしてそれ故にまた滑稽な顔や姿態。それを見んものと指さしつつ走り集る群衆の描写にもその一端が窺えるのである。先に述べた細部の描法の諸特徴は勿論のこと、どの人物をとってもみられる独特な姿態は、又兵衛にとっては必然的なデフォルメのしからしむるところであった。(デフォルメに関してはなお後に述べる)。

ここで、又兵衛のもう一つの作品を例示したい。それは舟木家旧蔵(現在東京国立博物館蔵)の京洛名所図屏風(六曲一双)である。これも落款をもたず、又兵衛筆とすることに多くの反対者のあるものであるが、先の豊国祭図と筆致に於ても細部的諸特徴に於ても全く同類のものであり、再び煩瑣な検討をここで繰り返す必要のないものである。

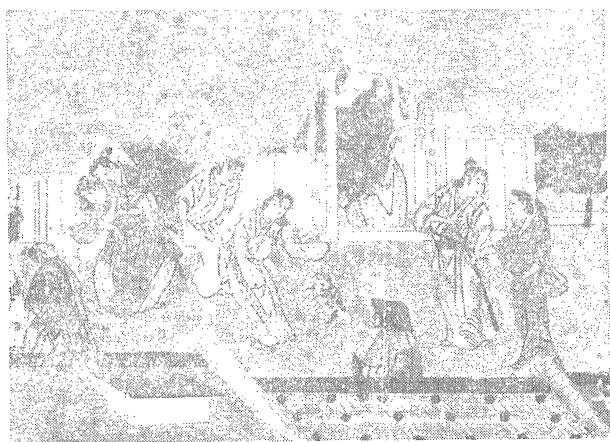
ただ、この作品が元和末乃至は寛永年間の作と考えられてきた誤謬は正しておかねばならない。それによって、豊国祭図の場合と同じく、これが又兵衛筆であることは一層確実なところとなるのである。此の屏風の製作年代は、慶長末年か晩くとも元和初年(元和二年又兵衛が越前に赴くまで)と考えるべきである。図中の二条城と方広寺の形態から寛永以前であることは明白であるが、このように、二条城と方広寺とを画面に対立的に大きく取扱うところに、なお徳川家と豊臣家の相拮抗し得た時代を考えねばならない。豊国社の描写にもそれは窺われよう。そして、豊国社の形態は、先の内膳及び又兵衛筆の豊国祭礼図と類似し、元和五年の取壊し以前のものであり、図中の六角堂は、^(a)勿論元和四年の失火以前のものである。^(b)また左隻第二曲に描かれる鐘の勧進の情景は、恐らくは方広寺の銅鐘の勧進であろう。方広寺の銅鐘が完成したのは慶長十九年であるから、此の屏風製作の年代の上限は慶長十八、九年であり、下限

は先述の種々の理由から元和二年と考えてよい。ただ、右隻第一曲の方広寺の鐘楼と先の勧進との矛盾であるが、曾て内膳は豊国祭図屏風の製作に一年有余の年月を費していることから考えても、かかる錯綜せる画面をもつ屏風の完成には当然それ位の年月がかけられたと考えられるのであって、又兵衛はこの屏風製作中に鐘の勧進も見だし銅鐘の完成も見たのであり、図中の両者の併存は、彼にとっては何等の矛盾も感じられなかったのである。

徳川本豊国祭図屏風と、東博蔵京洛名所図屏風が又兵衛の初期の作品であることを明らかにし得た。²⁴⁾ 両作品とも、本来的には多分にモニュメンタルなものであらねばならないにも拘らず、そこに表現されるものは京洛の時粧風俗のおもしろさであった。換言すれば、又兵衛の風俗画的視覚が、たまたま、祭礼図や名所案内図という様々な多数の人物が登場せしめ得る主題を借用することによって充分達成せられたと言えるのである。しかもこれらの作品は、狩野派系画人が主流をなす近世初期の風俗画の枠内では到底捉えることの出来ない因子、即ち、近世初期の風俗画が辿らねばならなかった一つの方向である浮世絵の出発点をここに見出すのである。ここで、流派に束縛されずいち早く浮世との同化をなし得た異端的画人又兵衛は、以上の二作に於てどのように浮世絵への道を開いたであろうかを、二つの面から検討してみたい。

先づ画中の個々の題材について考えるなら、豊国祭図屏風右隻第四曲大仏殿の門のあたりに造られた見物席後段のすだれ越しに見えるしどけない女性の姿態や、女を後から羽交締にする男の描写に至っては、曾ての風俗画に取上げられることのなかったエロティックな情景である。左隻第五曲上段の、三人の浪人風の武士と振り返る湯女が遊女風の女達との路上での仕草も、後の浮世絵に屢々主題として取扱われるものである。このような新らしい題材の取扱いに關しては、豊国祭図では尚極めて小部分にとどまるのであるが、京洛名所図屏風では、此の所謂浮世的題材の描写は非常に多くなってくる。左隻第一曲下半から右隻第六曲にかけては遊廊が取上げられ、路上で抱擁する二組の男

女、店の内外で言葉交し合う男女、身ぶりも烈しく踊る数人の女達がそこに描かれている。左隻第一曲中段と右隻第三曲中段には、やはり女を羽交締にする男が描かれている。左隻第三曲上段では手摺に相倚って浮世語りでもする



又兵衛章 京洛名所図屏風（部分）

かのような男女が見られ、右隻第二曲下段の大仏殿のあたりでは、振返って女をからかう様子を示す男達が描かれている。また、右隻第四、五、六曲の上半には、歌舞伎、あやつり等が数座上演している様子が描かれている。更に、眼を右隻第六曲遊廊の一角の最下段に向けるなら、そこには裏庭で湯を使う裸の女の描かれていることに気付くであろう。かくの如くこの屏風は、数多くの極めて大胆な官能的場面の描写をもち、しかも、それがすでに健全なる日常性の世界での一断片としての感覚的な情景の描写ではなく、遊廊、芝居が代表する情痴の世界そのものの描写であり、また、少くともそれと深くつながる浮世の描写であることに注意したい。勿論、この屏風自身は京洛名所図であり、六曲一雙の全面面の半ば以上は公卿屋敷、武家屋敷、寺社、町家等を中心とする日常的情景の描写であり、路上の雑踏の描写ではあるが、同時に、曾て描かれることのなかった浮世の世界が大きなスペースをとって各所に描かれるところに、近世初期の風俗画との大きな相違点を見出すのである。それらの場面が独立して描かれる時、それはまさに浮世絵と呼ばれるのである。

以上、図中各所にみられる浮世絵的題材に注目したのであるが、それが描かれたスペースの全面面に対する比率が

らいうならば、先の婦女生活図（山田晁氏蔵）や名古屋城障子貼付絵に於ける浮世絵的題材の描写の部分の全面面に對して占める割合の方が豊国祭図より遙かに大である。それにも拘らず、豊国祭図には近世初期の風俗画の枠内で解釈出来ないものを觀取するのである。それに就いて、人物のデフォルメという面から考察を進めたい。

又兵衛が、すでに浮世絵的題材を描写すること——殊に京洛名所図屏風では盛に描くのであるが——自体、彼の風俗画的視覚が多分に浮世絵的視覚であると言ひ換えて差支えないものであるが、彼の描く人物の、極端にデフォルメされた姿態容貌の描写に於いてそのことは一層明白となるのである。又兵衛の多くの作品に見られる人物の極端にそり返った立姿。活動的人物の一見不安定なまでにデフォルメされた姿態。豊頬、厚い唇、一方に偏した眼、特異な鼻をもつ特徴ある容貌。それらは、彼の風俗画に於いて一層その意味を明らかにするのである。豊国祭図屏風、京洛名所図屏風が狩野派的筆法を駆使し土佐派的彩色を施しながらも、雅趣豊かな近世初期の風俗画にはない卑俗性の漂うことは單に図中各所の卑俗なる題材のためばかりではなく、デフォルメされた人物一人一人から発散するものである。庶民は勿論、上流階級の間人をさえデフォルメしカリカチュアライズし、ひとしく一個の間人として捉えた時、そこから滲み出る卑俗性は、浮世のもつ、そしてそこに遊ぶ人間のもつ官能性と根源に於てつながるものがあるのである。豊国祭図中の浮世絵的題材も、そのデフォルメされた男女の姿態の故に、より一層情痴的世界のもつエロティシズムを醸し出すのである。このことは、京洛名所図にあっては一層顯著である。遊廓が描かれ芝居が描かれたという題材面もさることながら、そこに描かれる男女の独特なデフォルメが、將に遊廓や芝居のもつ浮世の匂いを発散させているとさえいえる。又兵衛の人間に對する觀察力が極めて深いことは彼の「廻国道之記」中の記述でも窺い知ることが出来るのであるが、彼のこの二作にデフォルメされて描かれたあらゆる階級の間人から、浮世の世界に自由により自己を放ち得た庶民の逞しいレーベンの躍動と、上流階級の間人の心底に深く潜む卑俗性を觀取するのである。

又兵衛が庶民の中に生きたということは、彼が浮世を直視し受け容れることが出来たということである。尤も、彼の描いたこの激しいレーベンの躍動の漲る動的な構成は、後の所謂浮世絵版画には見出されない。むしろ版画盛行の時代にあっては、靜的な画面のうちにしかも庶民的野生的な生命感をひそめる濃艶なるエロティシズムが追求されたのであった。その点では、又兵衛自身なお桃山の潤達性を失うところがなかったのである。しかし、後の浮世絵が表現した強烈なエロティシズムも、又兵衛がこの二作で示した浮世絵的視覚方式——踊り狂う人間、そり返って立ち、相抱擁する男女のデフォルメ——を定型化しようとするところに求められるのである。

豊国祭図屏風と京洛名所図屏風の二作は、岩佐又兵衛勝以の初期の秀れた風俗画である。その浮世絵性については先述の通りであるが、勿論、この二作を浮世絵と称するつもりはない。ただこの二作によって、庶民と共に生きる風俗画家又兵衛を見出し、そこにそれ以前の近世初期の風俗画とは異なる新しい風俗画の誕生を知るのである。同じく慶長末期の彼の作品である職人尽画卷が、類型的な職人図録にとどまらなかったのも当然であった。

ここで、又兵衛の他の作品についてその浮世絵性を考えてみたい。又兵衛の風俗画の遺品で、彼の作画活動の中間期に属するものは現在知られていない。従って、所謂風俗画以外の作品についてそれを考えねばならない。勿論、未発見の風俗画は予想されるが、彼が、元和二年に京都を去って、寛永十四年に江戸に出るまで、福井興宗寺の坊中に寓居し、松平忠昌に仕えたことを考えるなら、彼がその間比較的浮世の世界をはなれた生活をしていたことが想像されるのであり、時粧風俗を描くことの少なかった一つの理由をそこに求めることが出来るのではなからうか。それは、彼が、廻国道之記に「ひなの住ゐに年を経てはたとせまり越前といふ国へくたりいやしのあつに交りみやこの事をはわすれはてて老くくまれるよはひの程に」と記していることから窺えるのである。しかし、彼の画技は越前在任中にますます磨かれたことはその作品が示すところである。その中で、上瑠璃物語絵巻（熟海美術館藏）と源氏物語図

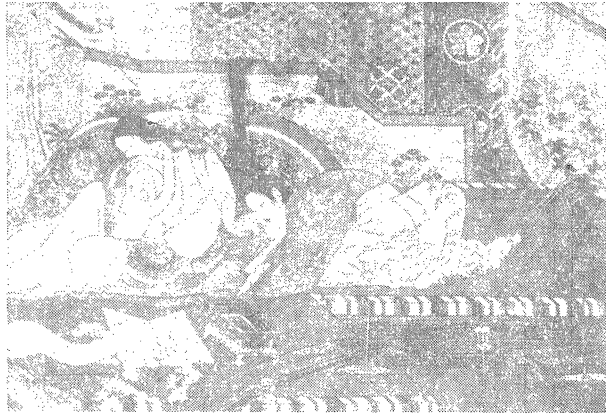
(金谷家旧蔵の六曲一双屏風中の一図) 及び伊勢物語図(池田侯旧蔵)に注目したい。

上瑠璃物語絵巻は落款印章をもたぬところからこれまた又兵衛筆との確証のなかったものであるが、先の豊国祭図、京洛名所図屏風と同一筆者であることは早くから認められていた。従って今、これをあらためて、又兵衛筆とすることに異存はない筈である。

上瑠璃物語は、牛若丸と三河国矢矧の長者の娘淨瑠璃姫との恋物語である。又兵衛はこれを十二巻の絵巻に描いたのであった。その第一巻第一段の、金売吉次が多くくの駄馬に荷物を積んで旅する光景の描写からして、早や風俗絵巻の感を深くするのであるが、一つの物語の展開を追う絵巻であってみれば、例えば伴大納言絵詞等の中の秀れた風俗描写を独立した風俗と考えないと同じことがこの上瑠璃巻の風俗描写にも言えるであらう。しかし、この画卷の各所に見られる多くの風俗画的描写から近世的精神の上に立つ又兵衛の風俗画的視覚の鋭さは否定されぬところであらう。しかも、金銀泥の素地に極彩色の細密絢爛たるその描写と構成の確さにおける彼の秀れたる大和絵的觀照方式に注目したい。貴族文化の高貴な結晶としての大和絵は、曾て貴族社会の浪漫的、耽美的な生活感情を表現し得たのであるが、又兵衛は、その大和絵的觀照と感覺でもって官能的、耽美的世界を開示しようとしたのである。

上瑠璃巻第三巻から第六巻第三段までは、牛若が夜半淨瑠璃姫の寢所に忍び入り、姫と一夜を共にするところから後朝の別れに至るまでが逐一描かれている。殊に第四巻のすがたみの段(第四巻第二段から第四段)では、屏風のかげにまどろな姫の枕辺に佇む牛若、次に姫に近づき羞恥に消え入るばかりの姫の手をとる牛若が描かれ、第五巻第五、六段の御座うつりの段では、牛若が一こん酌む場面(隣室には姫の空間が描かれている)と、詞「さてもそののち又御さうしは、上るり御せんのひとつ座にうつらせ」鴛鴦の夢を結ぶ場面とが描かれている。その各々の画面では、寢所に廻らされた秋草屏風、傍に置かれた琵琶や琴、開かれたままの絵草子の類、泉水に浮かぶ竜頭鷄首の船、様々の文様をち

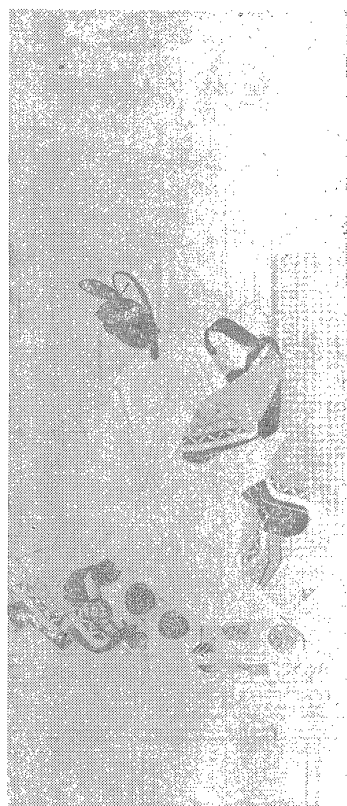
りばめた褥や什器が背景をなしている。しかしそこに表現されるものは、例えば源氏物語絵巻等の貴族的浪漫的な生活をめぐる優美な情趣性ではない。牛若と姫の何事かを語り合う巧みな手の表現。羞恥に燃える姫の表情。或は屏風に



又兵衛 上瑠璃巻第四巻 すがたみの段

に或は枕にかかる姫の長い黒髪の乱れ等々。それがこの絢爛たる背景の前に又兵衛独自のデフォルメによって描かれることによって、まさに浮世絵の秘儀図に通ずる程の艶美を醸し出しているのである。又兵衛はここで、ひたすらに官能的(情痴的)人間性を追求するのである。

さて、又兵衛の越前在住は、彼が三十九才の年から六十才までの間であつた。将に人生の壮年期を越前で過したわけである。画家にとつて、その壮年期は、既に確立した自らの様式を展開する時代に他ならない。あらゆる流派の画技を自家薬籠中のものとした又兵衛は、先の上瑠璃巻について述べたところでも触れた如く、越前に在って「大和絵古典を復興して近世的表現を創成することを念とした」のであつた。源氏物語図や伊勢物語図もその好例と言えよう。このような伝統的大和絵古典の主題を採りながら、彼は徒らに装飾化に陥ることなく、実に現実的な解釈を下したのである。恐らくは源氏の君であらう男性が、廊下で女性の腰に手を廻して横から抱くこの源氏物語図は、源氏物語そのものの近世的な解釈に基くものであるとさえ言えるであらう。背景は格障子と板戸で閉ざされ、上部は薄く霞を引いて朧月をのぞかせている。女の左手は男の背に廻り、右手の指が僅かに男の左肩にかかっている。許すとも拒むともない女の表情。比較的淡彩で画かれた



源氏物語図 又兵衛筆

門を叩く音に、人目を忍ぶかの如く板戸を細く開けて半身をのぞかせる女性が描かれている。大和絵的人物家屋に配するに、狩野派系の樹木を以てするこの絵から観取されるものは、源氏物語図と同じ濃やかな情緒である。又兵衛が人物表現に傑出していたことは既に京洛名所図屏風等に於てみるところであるが、越前在住中のこれらの作品には、曾ての躍動する生命性はかげをひそめる。それは主題の相違にあることにもよるではあろうが、又兵衛がこれらの作品に「人生的契機の中に生々流転する生命」の新しい一面を示したと言えよう。もはや動的な雑踏によらずして、静的な情景に自らの視覚を達成することが出来たのである。大和絵古典の主題に現実的な解釈を下しながら、現実暴露的表現を捨てることが出来たことは円熟期の又兵衛の大きな発展であった。又兵衛はこれらの作品で、情痴主義的人間性を日常性の場から抽出し、独立した場（画面）に於てそれを表現しようと試みたのであった。浮世絵の主題とは無縁な主題をとりながらも、彼の浮世絵的視覚はすでに覆われることはなかった。

寛永十四年三月上旬、六十才の又兵衛は將軍に召されて江戸に入った。そして、川越東照宮の三十六歌仙図は寛永

この絵に、又兵衛は心憎いまでに濃やかな情緒を盛り上げたのであった。勿論ここにいる情緒とは、大和絵古典のもつ情趣性につながるというよりはむしろ、官能的世界のもつそれと深くつながるものである。伊勢物語図では、深夜訪れて来た男の

十七年六月十七日東照公二十五回忌を期して落慶せる新造宮の東照宮拝殿に掲揚せられたのである。当時、彼はその他にも多くの歌仙画を描いたようであるが、曾て中川忠順氏が指摘された如く、東照宮の歌仙画さえも少なからずデフォルメされているということは注目⁽⁸⁾に値する。中川氏がそこに又兵衛の浮世絵的な画風の存在を認められたことは蓋し卓見であらう。

又兵衛は、江戸出府によって再び華かなる浮世との接触をとり戻した。人生画家として、また風俗画家として非凡なる才能を磨きつづけた又兵衛は、京洛名所図屏風等にその片鱗をみせた新しい風俗画の総決算として、一連の団扇形士女遊樂図を描き上げたのである。彼の浮世絵的視覚はここに結実したのであった。煩冠りして笛を吹く男と読書する男たち、盃を口にあてて酒を強いんとするところに男女数人が踊る図などが軽妙な筆致で描かれている。この士女の遊樂の情景こそ曾て京洛名所図等の各所に描かれた浮世の世界のクローズアップであり、従って文字通り浮世の絵に他ならないのである。しかも、浮世の世界の一瞬間を定着凝縮せしめ庶民的野性的生命感を内に潜めたその静止的畫面は、却って浮世のもつ官能性を際立たせているのであり、後の浮世絵に屢々見られる一方式である。

以上述べたところから、岩佐又兵衛勝以が、その画家としての出発点から浮世絵的視覚方式を実現しつつ、遂に晩年にそれを浮世絵へと結実せしめたことは明らかとなった。冒頭に於て、従来混乱していた浮世絵の概念を規定したことによって、曾て巷間に喧伝されながらも否定されてきた浮世又兵衛の存在をあらためて肯定することが出来たと思うのである。とは言うものの、浮世又兵衛即岩佐又兵衛を、浮世絵の祖と考えるのでは決してない。むしろそのように考えることには多分に疑問をもつものである。例えば寛永年間の作と考えられる筆者不詳の所謂彦根屏風は、まさに浮世絵そのものであり、それが又兵衛の描いた浮世絵以後のものであるとは断定出来ない。恐らく又兵衛以外に多くの異端的画人が存在したことであらうし、そう考えるのがより自然である。こうした多くの異端的画人の出現

は、所謂町絵師達を大いに刺激した筈である。この町絵師達こそ、新しい風俗画を浮世絵へと展開させる原動力となった人々である。その卑俗なる身分の町絵師達は、浮世と同化し得た非凡なる異端的画人達を自らの師と仰いだであろうことは想像に難くない。そして、彼等が浮世を描くことの意味を自覚した時、あらためて又兵衛の鋭い浮世絵的視覚に畏敬の念を抱いたであろうし、その浮世絵的視覚を実現しつつあった京洛名所図等の新しい風俗画に驚嘆したことであろう。殊に、又兵衛の江戸出府によって、彼の一面粗野とも言うべきデフォルメされた人物描写は、新興江戸の町絵師達の大いに共鳴するところであつたろう。それら町絵師達の中から、又兵衛に先んじて浮世の絵を描く者が出たであろうことも否定出来ない。そして、岩佐又兵衛勝以が浮世又兵衛と喧伝されたのは、或は又兵衛歿後のことであつたかも知れないが、そのことは何れにしても、後年の浮世絵が強く又兵衛の影響を受けていることは明らかであり、浮世絵盛行時の浮世絵師達の視覚方式は、既に又兵衛に於て実現されたところであつたことから、浮世の絵を描くことに秀れた岩佐又兵衛即浮世又兵衛の存在は実証されたのである。

註(1) 浮世絵とは、広義には時様風俗を描いた絵画であるとする説(大村西崖著「近世風俗圖史」昭和十八年五月刊、宝雲社)にいたつては、近世初期の風俗画との区分を益々混乱させるばかりであらう。

(2) 楠崎宗宣氏著「岩佐又兵衛勝以に就て」(「國華」第六百八十六号、昭和二十四年五月)及び「岩佐派の研究」(「國華」第六百八十九号、第六百九十一号、第六百九十三号、昭和二十四年八月、十月、十二月)

(3) 由緒書、家系図全文に関しては、「國華」第四百号の斎藤栗堂氏の論文及び楠崎宗宣氏の前掲(註(2))の論文を参照されたい。

(4) 藤懸静也氏著「岩佐又兵衛の画風」(「國華」第三百九十一号、大正十一年十二月)

(5) 藤懸静也氏著「近世初期風俗画中的一様式に就て」(「國華」第五百八十五号、昭和十四年八月)

(6) 延宝九年九月二十九日から年号は天和になる。なお、此の浮世絵という語の使用例は、源豊宗教授より御教示いただいたもので、従来考えられていた最初の使用例である師宣の「月次の遊」の序文(天和二年)より一・二年古いものである。

(7) 田中喜作氏著「浮世絵概説」、(昭和四年十二月)及び、額原退蔵氏著「江戸文芸論考」に、浮世という語の來源が詳細に述べられているが、それを参照した。

(8) 私は、近世の開始期を永祿二年に、近世初期の下限を明暦三年頃において考えたい。

(9) 拙稿「近世初期風俗圖と浮世絵との関連」(美術会編、季刊「美術」第三十五号)を参照されたい。

(10) 「國華」六百七十三号にはこの圖巻中の巫女圖、六百八十六号には船頭圖が掲載されている。この圖巻の末尾には勝以の署名印章があり、巻中の諸所に道蘊の角印がある。

(11) 東京國立博物館二圖。服部一三氏藏、松本善右衛門氏藏。これらに關しては、樫崎氏は「國華」六百八十六号中で、又兵衛筆とすることを疑問視されているが、私は、春山武松氏が、その圖面に捺された篆文「勝以」の円印を又兵衛のものとした説(大塚博士遺稿記念論文集所収の「又兵衛論争の渦中に」中の第百六十一頁より百六十五頁までを参照)に賛成し又兵衛筆であることを肯定する。なお、この作品が筆致に於て他の又兵衛の作品と異なるとも疑問がもたれているが、私は、この作品の筆致が他と比べて全く異質的なものであるとは思われないし、狩野、雲谷、長谷川派から土佐派の筆技まで吸収し得た又兵衛の画人としての成長発展と、この作品を創る又兵衛の浮世絵的規範方式を考え及ぶなら、これを又兵衛筆とすることに何等の疑点はないものと思う。

(12) 岩佐家由緒書等には石山本願寺とは記されず、西本願寺及至は本願寺と記されるものであるが、当時、本願寺にかくれたひとすれば石山本願寺を意味する。

(13) 廻國道之記は、元和二年越前に下つた又兵衛が、寛永十四年江戸出府の折に書いた道中の紀行文である。「國華」第百七号、百八号に全文が掲載されている。

(14) 京都の本願寺が東西に分裂したのは慶長七年である。

(15) 又兵衛が土佐派の技法を何人かに学んだことは事実であろうが師承關係は不明である。「圖象要略」「古画備考」に光則の門人とあるが確實を欠く。「住吉家系」に光茂の門人とあるが、これは年代的に合わない。これらに關しての詳細は、「國華」第六百八十六号の樫崎宗直氏「岩佐又兵衛勝以に就て」中の第百二十一・三頁を参照。

(16) 廻國道之記に於て、越前より出府の途(昭)中京都に立寄つた折の記述に、「われいにしへはかくきかなる時みやこに久しく住なれ其上二条に關白前大政大臣明実公の御所に立入し時折節は詩歌のあそび或時は管弦又或時は御酒宴の遊舞様様なりしに見もしききもしつるか云々」とあり。

いわゆる「浮世又兵衛」について

(17) 又兵衛の父村重が、信長に叛き尼ヶ崎で自刃したとする説もあるが、「荒木略記」「寛政重修諸家譜」等から、彼が安芸に逃げ、後秀吉に許されて道藏と号して堺に茶人としての生涯を終ったことは明らかである。詳細については榎崎宗重氏著「岩佐派の研究(一)」「国華」第六百八十九号)を参照。「宗及茶湯日記」によれば、天正十一年閏正月十九日、二十四日、二月四日、十一日、二十日、九月十六日、十一月十一日、十四日、天正十二年三月十五日、天正十三年二月六日、の茶会に、道藏が或は主催者として或は客人として出席し、そしてまた天正十一年九月十六日、十一月十一日、十四日には秀吉の催す茶会に出席していることが知られる。京都と堺という地理的關係からいっても、又兵衛と父道藏との交遊はたやすいことであり、又兵衛が父の道藏を受けたであろうことは考えてよいであろう。又兵衛が屢々用いる単郭「道藏」の方印から、彼が道藏とも号したことが知られるが、その「道」の一字は父の号道藏からとつたものと考えられることも出来る。

(18) 田中喜作氏著「初期浮世絵の発達」(浮世絵聚芳別冊 第三十八頁。青山武松氏著「又兵衛論争の渦中へ」(大塚博士還暦記念論文集。))。榎崎宗重氏著「岩佐又兵衛勝以に就て」(「国華」第六百八十六号)。近藤市太郎氏著「近世初期風俗画」(昭和三十一年十月、東京博物館刊)。

(19) 田中豊蔵氏著「豊国祭の屏風に就て」(「国華」第三百五十二号、大正八年九月)

(20) 「丹青若木集」及び「古画備考」参照。

(21) 「舜旧記」元和五年九月十四日条に「神宮寺端此兵衛事、久内為奉行申付也」同二十五日の条に「在所え人足二十人、牛八疋雇、豊国之神宮寺材木、当院(神竜院)へ来也」とあり。

(22) 「舜旧記」元和四年八月八日の条に「去六日夜半午刻三条之六角堂炎上廻寺東家類火十家斗失也云々」とあり。

(23) 豊国祭図中の躍衆のものほりに、豊公をもじつて篆文体の宝光の字が書かれているが、京洛名所図の中の商家に、それと非常に類似した書体で宝と光の屋号の店が隣りあつて描かれていることも、両図を同一筆者と考えることに於いて興味あることである。

(24) 「廻国道之記」によつて、又兵衛が如何に自然と人生に対する觀察眼が鋭かつたかが知られる。殊に女性に対する觀察の繊細にして機智的なことは興味深いところである。

(25) このことは青山武松氏、榎崎宗重氏をはじめ一般に認められるところであり、最近では、昭和三十四年十月の美術史学会(於東京大学)で辻惟雄氏は「東博蔵京洛名所図屏風の考察」と題されての研究発表の中でも認められている。

(26) 又兵衛は「廻国道之記」中、矢矧の宿通過に際して、比較的長文でこの浄瑠璃姫のことを書いてるのは注目に値する。

「むかし此処に矢はぎのちやうとて長者あり、上瑠璃といひし姫をもつゆうにやさしきすかたにて春には花と身をかさり秋には月に心をよせ玉のうてなにすまひしを源の牛若義経と申せし其頃平家におそはれたまひ商人に身をまかせ奥州にまよひ行旅行道にはまよはすして此上瑠璃に迷ひつつ恋のやまひに身をくるしめあらぬけきをし給ひし人毎しりたる事なれはいふにおよはぬ物かたりたた何事もむかしなりけりとて

よしつねに有物ならは上るりの

つほねにいまもゑのひいくなん」

(27) 檜崎宗重氏著「岩佐又兵衛勝以に就て」(『国華』第六百八十六号) 中の第百二十九頁。

(28) 註(26)に同じ。

(29) 中川忠順氏著「岩佐勝以に就て」(『美術圖報』四十一篇卷四) 但し此の論文は未見にして、春山武松氏が「又兵衛論争の渦中に」で引用された説に従つた。

——関西学院大学文学部専任助手——